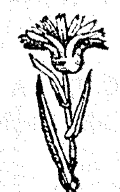
HISTORIA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

II

SIGLOS DE ORO: RENACIMIENTO



PÁGINAS
DE
FILOLOGÍA
Director: FRANCISCO RICO

FRANCISCO RICO
HISTORIA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

1
ALAN DEYERMOND
EDAD MEDIA

2
FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA
SIGLOS DE ORO: RENACIMIENTO

3
BRUCE W. WARDROPPER
SIGLOS DE ORO: BARROCO

4
JOSÉ CASO GONZÁLEZ
ILUSTRACIÓN Y NEOCLASICISMO

5
IRIS M. ZAVALA
ROMANTICISMO Y REALISMO

6
JOSÉ-CARLOS MAINER
MODERNISMO Y 98

7
VÍCTOR G. DE LA CONCHA
ÉPOCA CONTEMPORÁNEA: 1914-1939

8
DOMINGO YNDURÁIN
ÉPOCA CONTEMPORÁNEA: 1939-1980

HISTORIA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

AL CUIDADO DE
FRANCISCO RICO

II

FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA

SIGLOS DE ORO: RENACIMIENTO

EDITORIAL CRÍTICA
Grupo editorial Grijalbo
BARCELONA

dije—, yo determiné de arrimarme a los buenos». Y a los amigos que le cuentan lo que se dice: «Mirá, si sois amigo, no me digáis cosa con que me pese, que no tengo por mi amigo al que me hace pesar. Mayormente si me quieren meter mal con mi mujer... Que yo juraré sobre la hostia consagrada que es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo, y a quien otra cosa me dijere, yo me mataré con él». Lázaro, dispuesto a defender con su vieja espada su felicidad más bien que su honor conyugal, es la más graciosa antítesis del honor que nos ofrece la literatura española.

Vemos, pues, cómo el autor anónimo, no contento con integrar en una historia continuada las historietas tradicionales de Lazarillo de Tormes, y de darles una continuación magistral, hace al personaje artesano consciente, aunque oportunista, de su propio destino. Muy diverso de Ulenspiegel, «el cual no se dejó engañar por falacia alguna» (según el título de las viejas ediciones francesas), nuestro ingenuo no por ello es un primo. Hay en esta recreación tal fidelidad al carácter tradicional, y en el enriquecimiento de esta figura una coherencia interna tan fuerte, que el padre Sigüenza podía, con mucha razón, considerar el *Lazarillo* como una obra maestra del arte de «guardar el decoro» en la elaboración de los personajes. En ello, justamente, debemos buscar el vínculo de la obra con las búsquedas literarias de su época, no en un verismo de detalle, que no es de aquel tiempo. Podríamos hablar de realismo psicológico, si no temiéramos traicionar una vez más, con anacrónica pedantería, esta especie de «verdad» jocosa a la que ha tendido el autor, y en la que reside un secreto de la estructura del *Lazarillo*.

El color local de las «costumbres» tiene verdad global manifiesta sobre todo en el personaje del escudero. Se reduce, en los pormenores, a cinco o seis alusiones: bonetes toledanos, intrigas de las toledanas de costumbres fáciles, cabezas de carnero comidas el sábado, confituras de Valencia, lechugas murcianas, espadas de Cuéllar... La «crítica social» preocupa aún menos a nuestro autor. Uno de los temas favoritos de la crítica social en la España de Carlos V es la plaga de la mendicidad profesional y del vagabundaje. Pues ni siquiera apunta en el episodio del mendigo. Como se recordará, hay en el tratado III una alusión a la lucha contra esta plaga, a propósito de la mendicidad a la que Lázaro se ve reducido por la miseria del escudero: el hambre, aquel año, hace que el Ayuntamiento de Toledo se vea obligado a tomar medidas de expulsión contra los mendigos

forasteros. Pero Lázaro, que a menudo es sentencioso y gusta de dar su opinión, se guarda bien de decir una sola palabra sobre la oportunidad del edicto que le amenaza con el látigo. Simplemente, fiel a su carácter (guardando el decoro), nos hace contemplar la adversidad a que se ve reducido, él que había creído que saldría fácilmente del paso con sus dotes de mendigo.

Claudio Guillén

LA DISPOSICIÓN TEMPORAL DEL *LAZARILLO*

Es el *Lazarillo*, en primer lugar, una epístola hablada. Se dirige el narrador o personaje central de la obra a un «vuestra merced», a una personalidad de rango superior al suyo, de que sólo sabemos que es el protector de su protector, el «amigo» del arcipreste de San Salvador: «En este tiempo, viendo mi habilidad y buen vivir, teniendo noticia de mi persona, el señor arcipreste de San Salvador, mi señor, y servidor y amigo de Vuestra Merced, porque le pregonaba sus vinos, procuró casarme con una criada suya». Digo que se trata de una epístola «hablada», con términos algo contradictorios, porque parece que escuchamos, de hurtadillas, la confesión dirigida por Lázaro al amigo de su protector. Cierto que en los primeros párrafos del prólogo el autor, con no poco orgullo, manifiesta el propósito de «que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos...». Mas la confesión pública de Lázaro, cuando pasamos del prólogo al relato propiamente dicho, tiene por oyente, no al lector, sino a la persona que ha solicitado tal relato: «y pues vuestra merced *escribe se le escriba* y relate el caso muy por extenso», etc. La redacción del *Lazarillo* es ante todo un acto de obediencia.

Obediencia que tiene numerosos antecedentes literarios. [Por ejemplo, Diego de San Pedro dice haber compuesto la *Cárcel de*

Claudio Guillén, «La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*», *Hispanic Review*, XXV (1957), pp. 264-279 (268-275, 278).

amor «más por necesidad de obedecer que con voluntad de escribir».] Tenemos presente, además, por tratarse de una obra renacentista, compuesta en una época en que la confesión de tipo agustiniano o introspectivo era del todo concebible, la autobiografía de Santa Teresa, que fue escrita por mandado de su confesor.

Como quiera que sea, la motivación de este acto de obediencia no deja de ser oscura. ¿Conocería el amigo del arcipreste de San Salvador la indigna relación que con éste tenía Lázaro («pues vuestra merced escribe se le escriba y relate *el caso* muy por extenso...»)? [...] ¿Responde o no la confesión final de Lázaro a una petición de cuentas? No es equívoca, de todos modos, la función literaria de este procedimiento. Lázaro, por una razón o por otra, se manifiesta de cuerpo entero, afirma su propio ser. Lo cual me lleva a señalar un segundo rasgo genérico.

El principal propósito del autor no consiste, al parecer, en narrar —en contar sucesos dignos de ser contados y, por decirlo así, autónomos—, sino en incorporar estos sucesos a su propia persona: «Y pues vuestra merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme no tomarle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona». [...] O, dicho de otra manera, el pasado está supeditado al presente. Lázaro refiere los hechos capitales de su existencia, se sumerge en la duración de su vida, porque estos hechos son el fundamento de su persona. Pero esta mirada hacia el pasado es ineludible. Ni a Lázaro le interesa lo pretérito como tal, lo transcurrido como algo divisible del presente, ni tampoco le es posible prescindir del tiempo para valorarse a sí mismo. El hombre maduro, Lázaro, reúne en sí las conclusiones que el muchacho, Lazarillo, sacó de sus experiencias. La afirmación del ser lleva implícita la conciencia de un progreso activo, de una larga batalla librada contra el mundo, de un «haber llegado a ser», es decir, la conciencia del tiempo. [Aquí] lo primordial es el *término* de un proceso educativo. El narrador es un hombre hecho, formado, maduro, desengañado. Lázaro, más que Lazarillo, es el centro de gravedad de la obra.

Si consideramos el *Lazarillo* como una «relación», sus aparentes discontinuidades cesan de ser defectos o torpezas, propios, según pensaba la crítica del siglo XIX, de un arte más o menos «esquemático». Ya no nos extraña que la forma de la narración no se amolde perfectamente al continuo transcurso del tiempo. No nos sorprende

que el informe del narrador —biográficamente incompleto— revele al parecer bruscas soluciones de continuidad, puesto que el héroe no se subordina al fluir independiente o biográfico de su vida. El proceso de selección a que Lázaro somete su existencia nos muestra aquello que le importa manifestar: los rasgos fundamentales de su persona. Los puntos culminantes de la obra coinciden con unos hechos de conciencia: con los componentes esenciales de la memoria de Lázaro. Situados y contemplados en el plano de la conciencia, en el presente, los acontecimientos no dan lugar a huecos o interrupciones. Todo sucede, por lo tanto, como si una memoria, penetrando en sí misma, sacase a la superficie unos elementos básicos y *luego* los desenvolviese en el tiempo, a lo largo de una duración unilinear. Y entre estos elementos, ya «proyectados» o vueltos a colocar en el tiempo, no subsisten interrupciones o soluciones de continuidad, sino intervienen, como veremos más adelante, unas aceleraciones.

La relación que Lázaro escribe consiste, pues, en un ir desplegando o «desarrollando» aquello que él sabe forma parte de su vivir y su ser actuales. La forma de la novela es la *«proyección»* —o, mejor dicho, autoproyección— *de la persona en el tiempo*. No sólo desde el presente, sino con él, se construye un pasado. Y esta disposición temporal, puesto que Lázaro es a la vez narrador y héroe, se funda en una valoración de la temporalidad. Lázaro, al referir o «disponer» los sucesos de su vida, muestra cómo siente e interpreta el tiempo.

Toda novela comprende tres planos temporales. Un primer tiempo de *narración*, o sea, el momento en que el narrador cuenta, habla o escribe. Y dos niveles integrados en la trama de la acción misma. Un tiempo, en primer lugar, *cronológico*, o astronómico, o público —el de las horas, los días y los años, medidos por instrumentos exteriores al hombre. Y un tiempo que llamaremos *personal*, o psicológico —el de los hechos de conciencia, de una temporalidad que el hombre siente fluir dentro de sí mismo y que sólo su propia sensibilidad puede captar o medir. En el *Lazarillo* estos tres planos poco a poco se reducen a dos, pues al final Lázaro es simultáneamente personaje central de la novela y narrador de ella. En el momento preciso en que escribe, Lázaro es pregonero de la villa de Toledo y marido de la barragana del arcipreste de San Salvador. El presente del verbo sirve para pintar este oficio o estado último: «En el cual el día de hoy vivo y resido a servicio de Dios y de vuestra merced». [...]

En el primer tratado del *Lazarillo* el tiempo cronológico está indicado con suma vaguedad. [...] Basta por ahora con indicar un tenue hilo temporal. Dato negativo pero muy revelador. A Lázaro le importa ante todo el tiempo psicológico, pero para que éste aparezca es preciso que Lazarillo empiece a ser persona. El primer detalle cronológico, en efecto, coincide con el instante en que aquél despierta «de la simpleza en que como *niño dormido* estaba». Es más, la conciencia del tiempo, el comienzo de una maduración interior y el primer dolor surgen simultáneamente: es la burla del toro de piedra: «que *más de tres días* me duró el *dolor* de la cornada». Tiempo cronológico que lleva implícito una experiencia íntima. No se trata de un marco o escenario con que el hombre no se identifica, sino de tres días de sufrimiento interior. De ahora en adelante el sentido de la temporalidad irá unido, por lo general, a determinados instantes de sufrimiento. [...]

La misma vaguedad cronológica y el mismo uso del imperfecto para expresar acciones repetidas o habituales [que predominan en el capítulo inicial, salvo en los tres momentos de iluminación interior correspondientes a las escenas del jarrazo, las uvas y la longaniza,] caracterizan los primeros párrafos del segundo tratado. Y tropezamos de repente con un procedimiento nuevo, que poco a poco se irá afianzando. Es la utilización de frecuentes referencias cronológicas como instrumento para subrayar la trayectoria de la experiencia personal. Sabemos que transcurren seis meses en la casa del clérigo de Maqueda. Y los pormenores de esta clase se multiplican conforme aumentan el hambre y la congoja de Lázaro. «A cabo de *tres semanas* que estuve con él, vine a tanta flaqueza que no me podía tener en las piernas de pura hambre.» [...] El sentido del tiempo —del fluir inmediato e intenso de la existencia— se apodera del hombre cuando éste se halla en lo que Lazarillo llama «una continua y rabiosa muerte».

La técnica que acabo de indicar se desarrolla considerablemente en el tratado tercero. Me limitaré a algunas observaciones de detalle. Las referencias cronológicas no son ya meros toques descriptivos. Constituyen la base del relato, el fondo contra el cual se dibuja la dilatación de un tiempo experimentado por Lazarillo. Recuérdese con qué exactitud el autor mide el curso de las horas durante los dos primeros días que Lazarillo pasa en compañía del escudero. En ningún otro momento del relato van tan estrechamente ligados el con-

tento y el descontento, el hambre y la ilusión, la esperanza y la espera. Las horas se suceden lentas y desesperantes. Dan las ocho, las once, la una, las dos, y, al día siguiente, las dos y las cuatro; hasta que Lazarillo, otra vez al borde del abismo, vuelve a pedir limosna. «Desta manera pasaron ocho o diez días.» Y de nuevo aprieta el hambre, de nuevo la emoción se intensifica y el tiempo tiende a reducirse al instante. Transcurren cuatro días, y luego «dos o tres», etc. (Lo mismo le ocurre al escudero, ansioso también de salir del apuro en que se encuentra: «yo deseo que se acabe este mes para salir della».) Tras la burla de la «casa lóbrega, obscura», una vez más la cifra tres sirve para medir los efectos de un momento de hondo sobresalto: «ni en aquellos *tres* días torné en mi color». Y el desenlace del capítulo se adapta asimismo a un renovado proceso de aceleración.

Aceleración que continúa y se extiende hasta el final de la novela. Lazarillo no permanece con el fraile de la Merced sino el tiempo de romper unos zapatos: «... no me duraron ocho días. Ni yo pude con su trato *durar* más». Con el verbo «durar» basta para designar la fatiga y el atosigamiento que el mismo Lazarillo siente. Y el paso del relato se hace cada vez más rápido. Cuatro meses abarca el tratado del buldero, cuatro años el del capellán. Volvemos a la técnica inicial (el capítulo del buldero, aunque limitado a un solo episodio, se asemeja mucho a los capítulos iniciales), a la vaguedad cronológica, al empleo del imperfecto del verbo para retratar acciones habituales. El aprendizaje de Lázaro, en realidad, ha terminado. Lázaro ya *es*, y su persona ha adquirido su forma definitiva. La fortuna, además, empieza a sonreírle. Y el hombre maduro pone en práctica las lecciones de su adolescencia con la rapidez y la decisión que caracterizan el ritmo de los últimos capítulos. [...]

La disposición temporal del *Lazarillo* es sumamente sencilla. Es un progreso unilinear, continuo, de andadura y velocidad cambiantes. Al principio este progreso, encauzado en una vaga cronología, es muy rápido. La ausencia de todo tiempo personal manifiesta la niñez del héroe, su ignorancia del mundo. Después —capítulos del ciego, del clérigo y del escudero— la narración fluirá tanto más despacio cuanto más agudo sea el sufrimiento de Lázaro. Junto con este marcado *ralenti* emerge un *tempo lento* psicológico, que se perfila contra un fondo de indicaciones cronológicas. Perseguido por su mala fortuna, pero ayudado por el recuerdo de sus experiencias anteriores,

Lazarillo vive lenta e intensamente. Con esta conciencia de la temporalidad queda puesto de relieve el carácter angustioso de la vida. Pero Lazarillo crece, aprende, acendra su voluntad. Tras el tercer tratado, observamos un velocísimo proceso de aceleración. Al final Lázaro se siente inestablemente «descuidado»: ni gozoso, en realidad, ni afligido. La rapidez de las últimas páginas subraya la transición del cuidado al «descuido», del vivir en lucha con el mundo al mantenerse a una prudente distancia de él, con objeto de evitar sus escollos materiales, morales y sociales.

FERNANDO LÁZARO CARRETER

LÁZARO Y EL CIEGO: DEL FOLKLORE A LA NOVELA

Partiendo de un viejo método, aplicado en el *Asno de oro* y, en la época moderna, [por ejemplo], en el *Till Eulenspiegel* (1519), y consistente en atribuir diversas peripecias folklóricas a un personaje único, el *Lazarillo* lo trasciende con otras iniciativas que constituyen su novedad:

1. Las peripecias, lejos de ordenarse en una sarta inconexa, se articulan entre sí, y no desaparecen del recuerdo de los personajes, sino que, en ocasiones, son aludidas y hasta condicionan su comportamiento posterior.
2. Los materiales se someten a una intención. El autor no los colecciona y ensarta, simplemente, sino que los selecciona del patrimonio circulante, para supeditarlos a determinados propósitos.
3. Ni las estructuras ni los materiales folklóricos se ajustan siempre a sus designios; de ahí que tenga que adaptarlos, darles otras formas u otros significados, y que, en casos especialmente difíciles, se vea forzado a la invención.
4. Esta empresa, que en sí es un hito importante en la historia de la narrativa, se corona con una proeza más: todos los materiales, más o

Fernando Lázaro Carreter, «Construcción y sentido del *Lazarillo de Tormes*», *Abaco*, I (1969), pp. 45-134; reimpr. en *«Lazarillo de Tormes» en la picaresca*, Ariel, Barcelona, 1972, pp. 59-192 (65-67, 110-122).

menos mostrencos, que constituyen la vida del protagonista, son aducidos para ilustrar o justificar la situación a que esa vida ha llegado en el momento de rendir cuentas de ella.[1]

El héroe del relato épico era, hasta entonces, un personaje no modificado ni moldeado por sus propias aventuras; son precisamente las dotes y los rasgos connaturales al héroe los que imprimirán su tonalidad a dichas aventuras. En el *Lazarillo*, por el contrario, el protagonista es resultado y no causa; no pasa, simplemente, de una dificultad a otra, sino que va arrastrando las experiencias adquiridas; el niño que recibe el coscorrón en Salamanca, no es ya el mismo que lanza al ciego contra el poste en Escalona; ni el que sirve al hidalgo, tolera el trote ni las asechanzas del fraile de la Merced. Y, de este modo, el pregonero que soporta el deshonor conyugal es un hombre entrenado para aceptarlo por la herencia y por sus variados aprendizajes. Es esto lo que, pensamos, hace de Lázaro un héroe novelesco, lo que constituye su modernidad como personaje.

[A lo largo del tratado I], el autor echa mano de materiales folklóricos. La rivalidad entre el ciego y su destrón está presente en la narrativa y en el teatro europeos de carácter popular, desde la Edad Media. Esa pareja ha dejado alguna huella en la literatura castellana anterior al *Lazarillo*, como síntoma de su popularidad. Así, en un pasaje de la *Farça moral*, en que Sánchez de Badajoz enfrenta a figuras alegóricas de distinto signo, se compara su violenta querella con la «porrada de moço y ciego». [...] Este primer amo —no olvidemos: en posición de *Toppgewicht*, [es decir, de figura o cosa principal en una serie folklórica de tres elementos]— asume rasgos tópicos del carácter del ciego: sutileza y mezquindad. [...] Tal es el hombre con quien Lázaro sale del hogar para servirlo y adestrarlo.

1. [«No se trata, por tanto, de un relato abierto, sino de una construcción articulada e internamente progresiva, con piezas subordinadas a un hecho subordinante. Si hiciera falta un indicio de que las interpolaciones de la edición Alcalá, 1554, son apócrifas, bastaría con observar el añadido final: "De lo que de aquí adelante me suscediere, auisaré a Vuestra Merced". Quien esto escribió no había entendido: *a*) que a "vuestra merced" sólo le interesaba el *caso* singular narrado por Lázaro en el capítulo final; *b*) que si Lázaro —mejor dicho, el autor— cuenta otras cosas es porque las juzga antecedentes necesarios para que el lector comprenda su situación de marido complaciente; y *c*) que el narrador ha terminado en aquel punto, cuando ha satisfecho la curiosidad de "vuestra merced"» (p. 86).]

Y, sin embargo, acabarán invirtiéndose los papeles: «*siendo ciego*, me alumbró e adestró en la carrera de viuir». Este quiasmo o cruce de papeles es también susceptible de una interpretación basada en lo folklórico, en un refrán, de abolengo bíblico, que Gonzalo Correas formula así: «Cuando guían los ciegos, ¡guay de los que van detrás!». [...] El autor del *Lazarillo* contaba, sin lugar a dudas, con un conocimiento del refrán por parte de sus lectores, para que la proclamación del magisterio del ciego que hace el protagonista fuera entendida con plenitud, y para que fuera comprendido uno de los significados del libro, en cuanto cumplimiento implacable del epifonema «¡guay de los que van detrás!». De este modo, la vida de Lázaro irá gobernada, no sólo por la sangre sino por su educación. Se ha puesto a servir, conforme a la *ley de tres*, [al esquema folklórico de los tres elementos encabezados por un *Toppgewicht*], con el amo más importante. Y la importancia de este amo consiste en que es ciego, en que sus enseñanzas lanzarán el alma del niño al extravío, más allá del marco de los tres amos, mucho más allá, para el resto de su vida. Al fin del primer tratado, predestinado por la sangre y guiado, además, por un ciego, su suerte estará echada.

Desde esta interpretación, resulta claro que el autor, para iniciar su relato, no ha tomado la pareja ciego-mozo simplemente porque la hallaba ya formada en la tradición, sino que, al contrario, dados sus fines de mostrar el fracaso de una vida como consecuencia —en parte— de un extravío educativo, ha aprovechado las posibilidades de aquella pareja folklórica, para que el ciego guíe al niño y se haga ejemplo del refrán. De nuevo, un rasgo del *Lazarillo*, todo lo manido que se quiera, adquiere pleno sentido fuera de sí mismo, es decir, visto desde el «caso» final.

El destrón sale graduado en malicias cuando abandona al amo. Su aprendizaje —se ha señalado alguna vez— discurre entre dos hechos simétricos: el testarazo que el ciego le asesta golpeándolo contra el toro, y el que él propina al ciego. Han sido bien marcados, para que no puedan escapársenos: «diome *vna gran calabaçada* en el diablo del *toro*»/«póngome detrás del poste como quien espera tope *de toro* ...; y da con la cabeza en el poste, que sonó tan rezio como si diera con *vna gran calabaça*».

Ambas tretas, la del ciego al mozo y la del mozo al amo, son folklóricas. La primera —empujar la cabeza contra el «toro» de piedra, a los incautos que la acercan para oír algo en él— pervive aún en Ciudad Rodrigo. La segunda está sustancialmente descrita en un repertorio de *Dichos graciosos de españoles*,[2] manuscrito de 1540 (hoy en la biblioteca de A. Rodríguez-Moñino). Son tretas originariamente independientes; la primera no es típica de aquella pareja, sino de niños. Hay una falta de lógica en que el muchachillo salmantino la ignorara, y la conociese en cambio el ciego forastero. Ello obliga a pensar que el incidente ha sido inventado como preparación de la venganza final, que el autor hallaba ya elaborada como cuento popular, y al que destinaba la función de cierre climático del tratado. Forzado a imaginar una situación inversa, que sirviera de base de simetría, recordó sin duda aquella broma infantil de Salamanca. Quién sabe, incluso, si Lázaro nace aquí tan sólo porque era el lugar donde se daban coscorrones contra el «toro» del puente; el cual a su vez, inducirá la imagen taurina del cuentecillo final. De esta manera, la correspondencia simétrica resultaba nítida.

Esta correspondencia se ajusta, temática y estructuralmente, al esquema folklórico del tipo «burlador burlado». El súbito final reconoce el mismo origen: se trata del remate abrupto habitual en el cuento y en la *novella*. Pero, entre las dos incidencias, el autor ha introducido otros elementos que alteran aquel esquema, lo dilatan y lo hacen más complejo. Tratemos de examinarlos por orden.

La primera burla del ciego queda integrada, apenas se ha producido, en el orbe intencional del relato, trascendiendo su función de mero punto de referencia para la anécdota final: «aprende que el moço del ciego vn punto ha de saber más que el diablo»; «me cumple abiuar el ojo y auisar, pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer». El propósito «docente» que tendrá este conjunto de querellas está explícitamente declarado: no se sumarán en sarta, sino que funcionarán como piezas de un conjunto.

Las tretas siguientes —con el fardel, con las blancas— resultan victoriosas para Lázaro. Hay una indudable pericia psicológica en esta disposición: debe darse lugar a que el niño se olvide de la calabazada, y vuelva a vivir descuidado; de esta manera, podrá sucederle un segundo descalabramiento, el que recibe con el jarro del vino, cuan-

2. «Un mochacho de un ciego asaba un torrezno, y su amo díjole que le diese dél y comióselo todo. El mochacho le preguntó que quién le dijo del torrezno; respondió que lo había olido. Y yendo por una calle, dejóle encontrar con una esquina y comenzóle a dar palos. Díjole el mochacho: —Oliérades vos esa esquina como olistes el torrezno.»

do «de nada desto se guardaua, antes, como otras vezes, estaua descuydado y gozoso». Y surge así el sentimiento que prepara el desenlace: el deseo de venganza («Desde aquella hora quise mal al mal ciego...; quise yo ahorrar dél, mas no lo hice tan presto por hazello más a mi saluo y prouecho»). Así, el episodio que, de ser estrictamente popular, tendría limitado su sentido a sus propios términos —el robo del vino y la venganza del ciego—, adquiere un valor fundamental, al convertirse en segundo punto de referencia, ahora exclusivamente psicológico, para el episodio final del tratado. Ignoramos, por lo demás, si toda la peripecia es folklórica; no hay duda de que tiene este origen el hurto del vino con la paja de centeno: el hecho es sobradamente conocido. Y puede ser tradicional —pero ya no hay seguridad— el ardid del agujerillo y el descalabramiento del mozo. Lo que de ningún modo tiene tal carácter es el propósito de aplazar la venganza; al convertir los incidentes del jarro en elementos de una serie trabada con otros elementos argumentales heterogéneos, el autor realizaba un esfuerzo de composición precozmente novelesca: de tal modo podemos calificar esta creación de causas para la posterior actuación del personaje.

Esas causas, hemos dicho, son psicológicas; creo que en la descripción de éstas, alcanza el escritor la mayor altura, dentro del tratado I. El jarrazo no ha desencadenado sólo el odio de Lázaro: ha despertado el del ciego. Hasta entonces, este sentimiento no existía en ninguno de los dos: la «calabazada» contra el «toro» sólo provoca en Lázaro el deseo de vivir atento; y las rapiñas que sufría el amo, no las tenía por tales. Ahora, de pronto, el destrón se pone a odiar al amo, y éste se dedica a golpear al niño: él mismo nos cuenta el «maltratamiento que el mal ciego *dende allí adelante me hazía*, que sin causa ni razón me hería». Y es que Lázaro está aprendiendo más aprisa de lo que el maestro deseaba. Los barruntos que la escasez de blancas le producían («¿Qué diablos es esto, que después que conmigo estás no me dan sino medias blancas?») se han convertido en certidumbre: ya sabe que ha de habérselas con un bellaco capaz de engañarlo. Y el resultado es la cólera, la guerra sorda entre los dos, el mutuo intercambio de tropezones y bastonazos, que hallarán el desenlace natural de la venganza del mozo.

La historia del racimo que viene a continuación parece traída a este lugar sólo por su belleza; María Rosa Lida [1964] no le hallaba función definida y estaba, casi seguro, en lo cierto. Puede, tal vez,

encontrársele una reminiscencia posterior, cuando Lázaro se come dos mendrugos de pan al observar que el escudero se apropia de uno: ahora es él quien toma la iniciativa de aumentar la ración, como antes vio hacer al ciego. Pero el cuento de las uvas es mucho más rico de matices e, insistimos, quizá su incorporación al *Lazarillo* se deba sólo a que gustó al autor por su perfecta construcción mental. Esta última sospecha, tal como la formulamos, implica nuestra creencia en que se trata de un relato popular, aunque no haya podido documentarse como tal. Nos induce a ella el que esté montado sobre dos motivos típicos del folklore: el de «reparto ventajoso de alimentos», y el aún más característico que Stith Thompson [en el *Motif-Index of Folk-Literature*] enuncia así: «Master brought to say, "You lie"!»; compárese: «Lázaro, engañado me has».

Sea cual sea su origen, y reconocida su escasa importancia estructural, la maestría del autor brilla, sin embargo, en el engaste. Por lo pronto, introduce un cierto sosiego en el ritmo del relato, y una variación inteligente en la naturaleza de las tretas. Contribuye también a hacer real el aplazamiento de la venganza que el niño se ha propuesto, y que es síntoma esencial del progreso de su carácter ladino. Y, además, aporta una serie de notas realistas que enriquecen novelescamente el capítulo. El ciego ha decidido ir a tierras toledanas «porque dezía ser la gente más rica». [...] Y el marco local —Almorox, junto a San Martín de Valdeiglesias, principal centro vitícola de España— y temporal —el otoño: pronto llegarán las lluvias, y el ciego se estrellará contra un poste, al ir a saltar un regato—, convienen perfectamente al ambiente realista de la novela y a la articulación interna de su anécdota.

Tras ese remanso de ingenio, el capítulo desemboca en el episodio subordinante, cuyo carácter folklórico conocemos ya. Si el manuscrito de 1540 ofrece una versión desarrollada del mismo, ¡qué prodigios de ampliación, matiz y expresión ha realizado el autor!; pero no es nuestro propósito describirlos. Atendiendo sólo a la estructura del relato, en este suceso convergen, por un lado, el haz de simetrías planeadas con la calabazada en el verraco; por otro, el odio aplazado y el proyecto de venganza de Lázaro. Nada de esto contenía el cuentecillo en su existencia popular; el destrón, se vengaba en él de la malicia del ciego, que descubrió el robo del torrezno con su olfato; eso era todo: una ocurrencia autónoma. El rencor que pone Lázaro

FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA

CRÍTICA SOCIAL Y CRÍTICA RELIGIOSA EN EL *LAZARILLO*: LA DENUNCIA DE UN MUNDO SIN CARIDAD

La más honda preocupación religiosa del *Lazarillo de Tormes* se centra en torno a un complejo obsesivo con la virtud teologal de la caridad. Tal vez no exista libro más intensamente dedicado a exponer la crueldad del hombre para el hombre, las infinitas formas de violencia con que el fuerte oprime al débil. El nombre de Lázaro, originalmente un personaje proverbial, alcanza plena intención, en el contexto del libro, por reencarnar al mendigo evangélico, el identificado por el pueblo con la *laceria*, las llagas y la gafedad, titular de un hospital extramuros de Toledo.

En un primer plano, el tema del castigo físico, transgresión elemental contra la caridad, se define así tan básico, por lo menos, como el del hambre. Pero no se trata sólo de los golpes, repelones, calabazadas y garrotazos que Lázaro recibe de sus dos primeros amos, sino de muchas otras insinuaciones con que el autor nos subraya que la violencia es base del orden social, que la supuesta *justicia* es mero instrumento de opresión sufrido por los desgraciados. La «persecución por justicia» de su padre el molinero desarticula a la familia de Lázaro y lanza a su madre a una vida de prostitución. En contraste con la triunfante rijosidad de los ricos clérigos, el amancebamiento con el negro es objeto de un castigo desproporcionado: la madre recibe cien azotes («el *acostumbrado* centenario») y salida a la vergüenza; «al triste de mi padrastro açotaron y pringaron», dice Lázaro con laconismo encaminado a sugerir sin ofender, pues todos sabían en la época que este *pringar*, castigo habitual de los esclavos, era un tormento inhumano consistente en flagelar el vientre y untarlo después con tocino derretido al fuego. Cuando vienen a embargar la imaginada hacienda del escudero, el alguacil echa mano de Lázaro y lo acogota, como a un animalejo,

Francisco Márquez Villanueva, *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI*, Alfaguara, Madrid, 1968, pp. 110-115, 128-129.

por el collar del jubón, estúpida violencia contra un niño que basta por sí sola para retratar la catadura moral del servidor de la *justicia* de los hombres.

A lo largo de los primeros tratados no tiene Lázaro otra misión que la de servir de módulo a la maldad humana. El «mal ciego», «el cruel ciego», «aquel malvado», «perverso ciego» son los calificativos con que apropiadamente se recuerda al primer amo. El clérigo de Maqueda es también *cruel* sin atenuante: «cruel caçador» cuando le asesta el garrotazo y «cruel sacerdote» cuando hace chistes a costa de la desgracia de Lázaro. Éste ha de sufrir todavía las infames indignidades del fraile, la semiesclavitud en beneficio del capellán toledano y el robo de su honor viril por parte del arcipreste de San Salvador. En medio de este erial, las florecillas de la limosna de unas triperas y la compasión de las vecinas hilanderas; pero, sobre todo, el oasis del escudero, único ser amable que, después de su madre, halla Lázaro en su peregrinar por la vida: el amo que comparte con él el trabajo de hacer la cama y de quien no oye nunca una mala palabra, ni siquiera cuando vuelve un poco tarde de subir agua del río. Pero son sólo seres despreciados, como las triperas y las mujercillas, o fantasmales y absurdos, como el escudero, quienes renuncian a ser lobos para el hombre.

No cabe duda de que el autor apunta hacia el lado religioso con toda esta exploración implacable de la maldad humana, prueba abrumadora de la ausencia de caridad en el seno de una sociedad muy orgullosa de titularse cristiana. El clérigo de Maqueda le guardaba «poca caridad», le mataba de hambre, le daba las raeduras de pan que sentía asco de comer y terminaría por expulsarlo con una herida grave aún abierta. En Toledo, sencillamente, «no avía caridad». Los sórdidos campesinos no quieren «hazer obras de caridad» y por su «poca charidad» los obsequia el buldero con milagros de su particular cosecha. En suma, Lázaro apenas logra sobrevivir al garrotazo, pidiendo de puerta en puerta, «porque ya la charidad se subió al cielo». Buscarla sobre la faz de la tierra es, pues, la más insensata pretensión.

Este desolador dar fe de la falta de caridad es decisivo para configurar el pesimismo de un espíritu religioso orientado en sentido moderno. Una lamentación similar es frecuente en la literatura e ideología afín a la del *Lazarillo*: «Dezís verdad; pero ya no ay caridad en el mundo», reconocía tan tranquilo el arcediano del Viso en

el *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*. Y sin embargo, nadie hace tanto hincapié como el autor de la vida de Lázaro, ningún contemporáneo ha convertido, con tanto sistema, en sustancia de su obra las palabras tajantes, imposibles de tergiversar, con que el Apóstol declara absurdo todo cristianismo que no se funde en caridad: «Si hablando lenguas de hombres y de ángeles no tengo caridad, soy como bronce que suena o címbalo que retiñe. Y si teniendo el don de profecía y conociendo todos los misterios y toda la ciencia y tanta fe que traslade los montes, no soy nada. Y si repartiere toda mi hacienda y entregare mi cuerpo al fuego, no teniendo caridad, nada me aprovecha» (I Cor., 13, 1-3).

Es muy visible a lo largo de todo el *Lazarillo* un claro propósito de ir remachando cómo no se siguen las directrices prácticas establecidas por San Pablo para una mínima cristianización de la sociedad. Por lo pronto, la vida de Lázaro es prueba del olvido de lo mandado acerca de la relación heril: «Amos, proveed a vuestros siervos de lo que es justo y equitativo, mirando a que también vosotros tenéis amo en los cielos» (Col., 4, 1). Por dos veces recuerda San Pablo el precepto de la Ley vieja que prohibía alimentar mal a las mismas bestias de carga [I Cor., 9, 9; I Tim., 5]. Pero al pobre Lázaro lo matan de hambre sus amos, que sólo le retribuyen en golpes y malos tratos debido al carácter básicamente injusto y abusivo del servicio *a merced*. En cuanto al servir al uso, tal como lo desempeñaría el escudero con el señor de título, no es sino burla y deliberada transgresión de otra enseñanza paulina: «Siervos, obedeced en todo a vuestros amos según la carne, no sirviendo al ojo como quien busca agradar a los hombres, sino con sencillez de corazón, por temor del Señor» (Col., 3, 22). M. J. Asensio [1959] ha señalado con acierto el cuadro de parasitismo social, de actividades improductivas que, con los clérigos a la cabeza, pinta el *Lazarillo*, cuya intención se relaciona en esto con el entusiasmo de los erasmistas hacia el trabajo asiduo y de manos. Vives, en efecto, nos trazará en su *De subventione pauperum* el sueño utópico de una república cristiana en que todos se ocupen en un oficio honesto y donde hasta los ciegos (en lugar de mendigar con el rezo de oraciones supersticiosas) «manejen los fuelles de los herreros». Cuantos así pensaban no hacían sino aplicar el pensamiento de San Pablo en su primera epístola a los Tesalonicenses: «Todavía os exhortamos, hermanos, a progresar más y a que os esforcéis por llevar una vida quieta, laboriosa en vuestros negocios, y trabajando con vuestras manos como os lo hemos recomendado, a fin de que viváis honradamente a los ojos de los extraños y no padezcáis necesidades» (4, 10-12).

El *Lazarillo de Tormes* no hace, pues, otra cosa que proyectar a través de sus páginas un programa sistemático de crítica social y religiosa conforme a la más pura enseñanza neotestamentaria. [...]

Lo que decisivamente moldea la actitud espiritual del *Lazarillo de Tormes* no puede acabar de explicarse, sin embargo, con el recurso a libros, a doctrinas o tendencias ideológicas de la época. Cuanto de veras pesa como única realidad irreductible es la conciencia del hombre de carne y hueso que lo escribió; el drama interno de un alma a solas consigo misma y para la que una gran sabiduría, según la fórmula bíblica, significaba mucho dolor. La raíz del conflicto se hallaba en que aquel espíritu, fundado en el compromiso vital con un limpio cristianismo neotestamentario y cuyos sentires tenían hasta un dejo de anticipo tolstoiano, creía ver a su alrededor una sociedad irremisiblemente anticristiana. Una sociedad que, tras quince siglos de cristianismo oficial, no aceptaba en realidad otros valores que la violencia, el placer y la riqueza. Los hombres de ahora son peores, porque al menos los paganos no fueron hipócritas. Lo desolador no es que se tratara de un simple triunfo de la maldad humana, sino que ese estado de cosas se le apareciese respaldado e incluso producido, en gran parte, por la religión institucionalizada. Porque no cabe hacerse ilusiones: el «anticlericalismo» del *Lazarillo* trasciende con mucho el alcance normal del término, pues no se limita a señalar la depravación de los eclesiásticos, sino que los presenta como puntales y fuentes del mal en la sociedad. El verdadero problema espiritual del autor no se plantea en términos de iluminismo o de erasmismo más que como rebote de una convicción atormentada de que los ideales cristianos son traicionados por sus propios guardianes y vienen a definirse así, quiérase o no, como un gigantesco fracaso histórico.

ALBERTO BLECUA

LA DUALIDAD ESTILÍSTICA DEL *LAZARILLO*

El autor se sirve de dos sistemas estructurales distintos que producen un evidente desequilibrio en la constitución de la obra. Estilísticamente el *Lazarillo* no es tampoco uniforme, ni podía serlo porque de otro modo se hubiera perdido todo el artificio, extraordinario, que vertebra la obra: la autobiografía de un personaje de ínfima condición social que pretende justificar cínicamente su deshonra. Los dos Lázaros, el niño y el pregonero, son dos protagonistas psicológicamente distintos, aun cuando el segundo sea producto y consecuencia del primero. Y esta doble personalidad es advertida de inmediato por el lector sin esfuerzo crítico alguno; por eso simpatiza con el niño desvalido. Con la figura del Lázaro pregonero, vil y cínico, ocurre, en cambio, lo contrario: el lector no se identifica con él, sino con el auténtico autor de la obra con quien se aúna en su desprecio por el personaje. En este sentido el *Lazarillo* puede dividirse en dos partes nítidamente diferenciadas: por un lado, el prólogo, presentación de los padres y los tratados Sexto y Séptimo; por otro, el grueso de la narración, que tiene como protagonista a Lazarillo. En la parte correspondiente al Lázaro hombre domina lo autobiográfico, lo subjetivo; en la del niño, prevalece, en cambio, la facecia, la anécdota, la descripción más o menos objetiva de la realidad, aunque estos cuentecillos condicionen su comportamiento y estén jalonados por sus introspecciones infantiles.

Esta dualidad, que ha motivado las diversas interpretaciones de la novela y que es producto de la propia estructura de la obra, se refleja o, mejor, se hace patente en los recursos estilísticos de que se sirve el autor. Al escoger la fórmula autobiográfica, se ve obligado a seguir el punto de vista del personaje para no faltar al decoro; pero como este personaje expresa una ideología opuesta a la de su autor, éste sólo cuenta, para indicar cuál es su auténtico pensamiento, con un medio: la ironía. Y, en efecto, toda la parte que tiene como

Alberto Blecua, ed., *La vida de Lazarillo de Tormes*, Castalia, Madrid, 1974, pp. 38-44.

protagonista al Lázaro hombre —prólogo, presentación de los padres y tratados Sexto y Séptimo— está dominada por la ironía y la antífrasis, procedimiento económico, pero difícil, porque depende del contexto. El autor es maestro en el uso de esta figura que consigue incluso por medio tan sutil como es el ritmo de la frase.

El resto del libro, de mayor complejidad estructural, era, sin embargo, más fácil de resolver en el aspecto estilístico. El *Lazarillo* se escribe en una época en que está de moda el relato de facecias y cuentecillos tradicionales, y es también el momento de gran difusión de la Retórica. Los estudiantes practicaban sus conocimientos retóricos relatando en distintos estilos anécdotas, fábulas, dichos y hechos célebres —las llamadas *chrias*—, que se incorporaban como ejemplos o como digresiones en el discurso oratorio. El autor del *Lazarillo* conoce bien esta tradición y se aprovecha hábilmente de ella en el grueso de la obra, constituido, como ya se ha indicado, por numerosas facecias de mayor o menor extensión. En esta parte, la ironía como recurso general cede el paso a todos aquellos artificios que recomendaba la retórica para conseguir la *evidentia* de la narración, esto es, que el lector se represente la escena como si la estuviera viendo. Los recursos retóricos aptos para lograr *evidencias* son numerosos, y a todos ellos acude el anónimo escritor: descripciones minuciosas, o rápidas, según el tipo de anécdotas y su finalidad funcional; discordancias temporales; diálogos, poco significativos, pero que imprimen un tono dramático a la escena; intensificaciones, etc.

Con estos dos procedimientos generales que constituyen la estructura estilística de la obra —siempre supeditada, claro está, a la construcción novelesca—, consigue el autor presentarnos la tesis de su obra —por medio de la ironía— y, a la vez, deleitar al lector con unas facecias narradas verosímilmente, que condicionan, además, el desarrollo psicológico del protagonista. Sin embargo, como en el *Lazarillo* el ingrediente cómico es de gran importancia, su autor acude constantemente a todas aquellas figuras y recursos lingüísticos que puedan provocar la risa en el lector. No tienen otra función las *perífrasis* («queriendo asar al que de ser cocido, por sus deméritos, había escapado»; «todas aquellas causas se juntaron y fueron causa que lo suyo fuese devuelto a su dueño»); las *antítesis* («el día que enterrábamos, yo vivía»; «acabamos de comer, aunque yo nunca empezaba»; «matábalos por darme a mí vida»); los *zeugmas* («porque verá la falta el que en tanta me hace vivir»; «se fue muy contento,

dejándome más a mí»); las *paronomasias* («hará falta faltando»; «En fin, yo me finaba de hambre»; «nueve/nuevas», Lazarillo/lacerado»); las *deslexicalizaciones* («rehacer no la chaza, sino la endiablada falta»; «por no echar la soga tras el caldero»; «el negro de mi padrastro»).

La estructura de la frase y el ritmo dependen de causas muy diversas. El autor procura evitar el hipérbaton y sólo lo utiliza en contadas ocasiones para conseguir el *homeoptoton* («que en casa del sobredicho Comendador no entrase, ni al lastimado Zaide en la suya acogiese»; «de lo que al presente padecía, remedio no hallaba»), que es, en definitiva, un medio de lograr el *isocolon*, muy grato al escritor («para mostrar cuánta virtud sea saber los hombres subir siendo bajos y dejarse abajar siendo altos cuánto vicio»; «mi trabajosa vida pasada y mi cercana muerte venidera»). Esta figura puede desembocar en la antítesis, como en el último ejemplo, en la gradación («por lo cual fue preso y confesó y no negó y padesció...»), o en la acumulación («allí se me representaron de nuevo mis fatigas y torné a llorar mis trabajos; allí se me vino a la memoria ...; en fin, allí lloré mi trabajosa vida pasada y mi cercana muerte venidera»). Suelen aparecer estas figuras en aquellos momentos en que la gravedad de la situación lo exigiría, como en algunas reflexiones del protagonista, gravedad que se matiza de ironía al funcionar en un contexto jocoso y coloquial. Las similicadencias no son frecuentes —menos que el *homeoptoton*— («preñada de mí, tomóle el parto y parióme allí»); sí, en cambio, es característico del estilo del *Lazarillo* el uso de la sinonimia y de la acumulación, que se alcanza por coordinación y yuxtaposición; consigue el autor, con estas figuras, intensificaciones como las ya señaladas cuando los elementos no son meros sinónimos, pero en otros casos su presencia obedece al deseo de crear un ritmo binario, más armónico y renacentista, y un estilo más abundante: «Y viendo que aquel remedio de la paja no me *aprovechaba* ni *valía*, acordé en el suelo del jarro hacerle una *fuentecilla* y *agujero sotil*»; «un rostro *humilde* y *devoto*, que con muy buen continente ponía cuando rezaba, sin hacer *gestos* ni *visajes* con *boca* ni *ojos* como otros suelen hacer».

La extensión de la frase depende de la función narrativa que tenga su contenido. Cuando el autor acude a la descripción de una acción, la oración se ramifica, por lo general, en numerosas subordinadas que dependen de una principal situada al final del período, con lo cual se consigue una tensión apropiada al contenido. Como contrapartida, las unidades temáticas pueden cerrarse con una frase breve, de carácter sentencioso, y, con frecuencia, con un juego de palabras o una ironía.

El *Lazarillo*, por el decoro del personaje, debe estar escrito en estilo humilde o cómico —«grosero» dirá su protagonista—. Su lengua, al igual que la condición de sus personajes y las situaciones, tiene que mantenerse dentro de los límites permitidos por la retórica. El estilo humilde tiende a una lengua de uso habitual, en la que se permite todo tipo de palabras 'bajas', como *jarro*, *narices*, *cogote*, etc., impensables en los otros estilos, así como se exige la presencia frecuente de refranes y de frases hechas, o de barbarismos y solecismos. Son artificios que el autor utiliza sabiamente para dar ese tono coloquial, natural que recorre toda la obra y que produce en el lector la sensación de estar leyendo una «epístola "hablada"». Huye, como Boscán, como Garcilaso, como Valdés, de la afectación, lo que no significa el abandono de la retórica, sino el rechazo de una retórica, la medieval, para aceptar de lleno las normas de Quintiliano. Por eso su vocabulario y su sintaxis se mantienen en un término medio, ni arcaizantes ni innovadores en exceso; por eso gusta del ritmo binario; por eso huye del hipérbaton y busca el *isocolon*; por eso puede escribir un prólogo como el que abre la obra; por eso, en fin, puede salpicar su obra de sales. El *Lazarillo* es renacentista porque sigue a Quintiliano.